1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

Paolo Bertetto, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*

Traduction d'Altiero Scicchitano et Hélène Carquain, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, 204 p.

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5026>

DOI : 10.4000/1895.5026

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 173-177

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Paolo Bertetto, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5026> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5026>

offrant un ensemble de « contraintes » techniques nécessitant une série de déplacements et révisions de la matière littéraire tant en fonction du médium que du projet politique. Cet épisode de la vie et du travail de Malraux viendrait ainsi offrir aux lecteurs à la fois une « clé » du rapport de l'écrivain au cinéma et un indice du désir et du besoin qui l'accompagnera sa vie durant de retravailler, reprendre et, pour le dire vite, « re-monter » ses propres œuvres. On sait qu'il n'avait pas hésité à bouleverser l'ordre des chapitres de *L'Espoir* lors de sa publication en feuilleton dans *Ce Soir* (voir le dossier « Archives » dans ce numéro) et qu'après-guerre le remaniement incessant de ses textes (dont *les Noyers de l'Altenburg* repris dans les *Antimémoires*) joue de ces pratiques d'assemblage qu'on repère également dans ses livres sur l'art sur le plan de l'iconographie comme sur celui des textes.

Ce livre s'inscrit d'ailleurs dans le cadre d'une recherche menée grâce à l'Institut Universitaire de France qui a donné lieu à un autre ouvrage, *Cinéma Malraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*; il en est le prolongement, on y trouve, en d'autres termes le dispositif théorique qui est à son fondement. Cet essai pose le problème des rapports entre littérature et cinéma (« le jeu d'équivalences systématiques noué entre roman et cinéma ») et aussi entre écrivains et cinéma (les premiers sont des auteurs et entrent le plus souvent en cinéma en tant qu'amateurs), examine ensuite le passage à la réalisation de Malraux avec *Sierra de Teruel/Espoir* (auto-adaptation qui est plutôt une suite du roman) puis la conduite de la politique cinématographique de la fin des années 1950 et dans les années 1960, ainsi que « l'invention de formes scénaristiques destinées à subsister sous une forme exclusivement écrite » – cas du *Miroir des limbes*) et enfin l'élaboration d'un « musée imaginaire » audio-visuel procédant des écrits sur l'art et leur travail sur l'iconographie (voir le dossier « Les cinémas de Malraux » dans la rubrique « Archives » du présent numéro où l'on revient sur plusieurs de ces aspects).

François Albera

Paolo Bertetto, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, traduction d'Altiero Scicchitano et Hélène Carquain, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, 204 p.

Il est peu aisé a priori de rendre compte dans une revue d'histoire du cinéma – fût-elle aussi ouverte d'esprit que l'est *1895* – d'un ouvrage de théorie comme celui de Paolo Bertetto, où les questions historiques ne comptent pas parmi les préoccupations de l'auteur. Certes, les films convoqués pour analyse s'étalent sur une longue période de l'histoire du médium, de *Das Cabinet des Dr. Caligari* à *Avatar*; néanmoins, Bertetto ne les envisage pas comme historien, ni n'informe son approche par une contextualisation historique, fût-ce dans une histoire des formes. Son axe problématique reste essentiellement théorique et analytique, et déploie les œuvres non comme manifestation d'une évolution, mais comme éventail de possibles du médium.

Bertetto est professeur émérite d'analyse et d'interprétation du film à l'Université de Rome La Sapienza. Il a publié de nombreux ouvrages en Italie depuis les années 1970, notamment sur les avant-gardes, *Caligari* et le cinéma expressionniste allemand, Fritz Lang, Luis Buñuel, David Lynch, ainsi que sur la méthodologie de l'analyse de film et les relations entre cinéma et philosophie. *Le Miroir et le simulacre*, ici revu depuis son édition originale en 2007 chez Bompiani (le dernier chapitre a été ajouté et la structure modifiée), est son premier livre personnel traduit en français, après l'édition en 1993 du collectif *Fritz Lang: la Mise en scène*, co-dirigé avec Bernard Eisenschitz.

Le titre et le sous-titre de cet opus, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable*, peuvent constituer à certaines oreilles une sorte de fausse piste par ses connotations post-situationnistes, corrigées quelque peu il est vrai par l'illustration de couverture, recadrée dans un photogramme de *Mulholland Drive*. L'environnement théorique dans lequel se situe Bertetto n'est pas le situationnisme (même si Guy Debord peut être évoqué p. 15) ou la théorie critique en général,

mais plutôt une certaine tradition philosophique post-nietzschéenne. C'est d'ailleurs du *Crépuscule des idoles* qu'est issu le sous-titre : « le monde vrai devint fable » (p. 7), citation prolongée (p. 78) par une autre du même ouvrage : « Le monde vrai – une idée qui ne sert plus à rien... »

C'est à partir de cette perspective que Bertetto se positionne, implicitement souvent, explicitement parfois, dans l'histoire des théories du cinéma – aspect qui concerne donc à nouveau l'historien. *Le Miroir et le simulacre* est en fait un ouvrage polémique. Ce que Bertetto vise d'abord, c'est ce qu'il présente comme une doxa « absurde » (p. 57), celle du « réalisme ontologique » du médium cinématographique. Le théoricien italien se préoccupe peu du texte bazinien lui-même ; il cherche plutôt à saper sa conception, perçue par Bertetto comme dominante dans le champ contemporain, en reprenant les questions du réalisme et de la représentation à partir du cadre nietzschéen et de ses prolongements dans la philosophie du ^{xx}e siècle. L'ouvrage semble s'organiser en deux grandes parties, de fonctionnement assez distinct. La première, qui regrouperait les trois premiers chapitres, présente la théorie du cinéma ou de ce que Bertetto nomme « l'image filmique ». La seconde en déploie les déclinaisons ou la typologie, au sein de trois catégories principales : image réflexive – le miroir –, image éidétique – celle qui présente ou se constitue en idée –, image figurale – théorisée sur la base du *Discours, figure* de Jean-François Lyotard, elle se caractérise par sa proximité avec les processus de l'inconscient. Le chapitre VIII, déplacé en fin de livre alors qu'il ouvrait presque l'édition italienne, porte sur le jeu d'acteur, tandis que le dernier chapitre, inédit, reprend la question de la « révolution numérique » à partir de la problématique d'ensemble – ou la problématique à partir des théories dominantes de la technique nouvelle.

Ce n'est en fait pas seulement à Bazin que Bertetto s'attaque. Selon lui, « les théories traditionnelles du cinéma » (p. 15) se sont centrées trop univoquement sur les relations entre l'image et le réel, que ce soit sous le mode du réalisme ontologique ou

sous ceux de l'impression de réalité, d'un effet de réel, ou autres formulations – tel le « les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » de Rossellini, qui s'attire les foudres régulières du théoricien – amalgamées par Bertetto dans un même ensemble. Selon lui, ce n'est donc pas seulement le réalisme qu'il s'agit de rejeter comme position encombrée d'une métaphysique de la présence niée par l'histoire de la philosophie depuis Nietzsche ; c'est, au-delà, la représentation même qu'il s'agit de questionner, de désarticuler. En cela, Bertetto s'inscrit explicitement dans une optique, disons post-structuraliste, invoquant les critiques de la représentation par Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Lyotard, Pierre Klossowski, Roland Barthes, etc. (p. 50). Au sein de l'histoire des théories du cinéma, c'est sans doute de Rudolf Arnheim, cité à quelques reprises (pp. 15-16 ou 65 notamment), que Bertetto serait le plus proche.

C'est donc d'abord comme « simulacre » que l'image est pensée dans l'ouvrage. Reprenant la notion notamment à Foucault et à Mario Perniola, Bertetto place l'image filmique, « configuration virtuelle » qui « n'a rien de concret » (p. 16), sous le signe de la virtualité mais aussi du faux, de la contrefaçon, du leurre, « image vaine » (Foucault, cité p. 17) qui n'est la « reproduction » d'aucun original réel. La recherche d'un original vrai relève de toute façon, dans cette optique, de la métaphysique ; mais plus concrètement, Bertetto précise en quoi « l'image filmique » intègre des niveaux de différenciation qui la rendent étrangère à l'événement qui s'est déroulé devant la caméra. Avant d'être perçu et interprété par le spectateur, l'objet aura été déformé ou reconfiguré par la mise en scène, par sa transformation en profilmique, stylisé par le jeu d'acteur, puis par les angles de prise de vue, par le montage, etc. (p. 21). Ensuite, la mise en lumière par le chef-opérateur, la sensibilité du support filmique ou électronique, le noir et blanc ou le rendu des couleurs, auront à nouveau différencié « l'image filmique » du profilmique déjà stylisé. Au final, « [l']image filmique est une copie différentielle, une différence relativement ressemblante au profilmique, qui n'est pas un original

mais lui-même une image», et se trouve donc «une copie différentielle d'une copie différentielle sans original» (p. 25).

À partir de cette structure argumentative, Bertetto propose d'abandonner complètement, pour le cinéma, le concept de représentation, qui lui semble trop problématique en tant qu'elle «semble impliquer la reproduction, c'est-à-dire la nouvelle présentation de quelque chose et non l'élaboration sémiotique» (p. 50). Il lui oppose le terme préféré de *configuration* qui «met l'accent sur le mode de structuration d'un texte» et à la fois «souligne la relation du texte avec la figuration et donc avec l'image» (p. 51). «L'image filmique apparaît donc non comme une représentation mais comme une configuration de la lumière» (id.).

Dans ce cadre, le concept de réalisme perd, selon Bertetto, à peu près toute pertinence, voire toute signification. Repartant du Barthes de *S/Z*, il réaffirme que la relation fondatrice «n'est pas entre signe et référent, texte et monde, mais entre signe et signe, texte et texte» (p. 57). Tout rapport au réel se trouve ainsi pour lui réduit à l'intertextualité. On voit bien ainsi pourquoi l'image au miroir se trouve matérialiser exemplairement un certain nombre des enjeux de l'ouvrage.

Menée ainsi dans le cadre philosophique assez strict du post-structuralisme, l'argumentation de l'auteur donne parfois l'envie au lecteur que cette perspective soit compliquée ou réagencée par des recours à des perspectives différentes, et élargie selon des corpus différents. Cette théorie se présentant comme de «l'image filmique» frappe effectivement d'abord comme étant finalement moins une théorie de l'image, qu'une théorie de la fiction. Le cas du documentaire n'est évoqué que peu et avec peu d'intérêt manifeste de la part de l'auteur, dans des cadres très spécifiques (le faux, la simulation), alors que toutes les définitions données de «l'image filmique» sont essentiellement modelées, d'une manière qui n'est pas problématisée en tant que telle dans l'ouvrage, sur le cinéma de fiction. Or, on peine à voir pourquoi «l'image filmique» en général serait à construire théoriquement sur un modèle singulier de son

fonctionnement – le modèle fictionnel. C'est bien à une théorie de *l'image filmique de fiction* que se livre Bertetto, et l'ouvrage aurait sans doute gagné à assumer cette position plus explicitement – position d'autant plus curieuse que Bertetto intègre aussi dans sa réflexion une part du cinéma expérimental (Brakhage, Warhol, Man Ray...). Une part importante du livre pourrait d'ailleurs se présenter comme théorie de la fiction au moins autant que comme théorie de l'image (la page 80 par exemple ne cesse symptomatiquement de glisser entre image, narration, fiction et interprétation), avec tous les problèmes de créations de monde, de substitution et de vraisemblance qui ont été posés dans ce cadre déjà (on peut renvoyer ici aux travaux d'Alain Boillat). La question du réalisme eût sans doute été également clarifiée à être réintégrée dans la tradition de réflexion sur la question en littérature ou au théâtre, plutôt qu'axée de manière parfois restrictive sur la problématique de la reproduction de type photographique. Bertetto écrit par exemple (p. 22) : «L'énigme des univers parallèles de *Mulholland Drive*, et à un niveau plus populaire de *Back to the Future* et de *Matrix*, sont de remarquables exemples de construction de mondes possibles qui évoquent l'univers même du cinéma. De plus, la production d'un tel profilique opte souvent pour la stylisation artificielle, pour la réélaboration figurative et différente par rapport aux phénomènes et implique la renonciation à un original dans le monde.» Mais on ne comprend pas bien en quoi cet «éloignement du réel présumé» impliquerait une telle renonciation : après les travaux de Viktor Chklovski et d'autres, toute l'œuvre de Bertolt Brecht par exemple – qu'il est un peu étrange sans doute d'invoquer dans ce contexte de références – n'est-elle pas fondée précisément sur l'idée que la stylisation n'est pas contradictoire mais au contraire indispensable à ce qui demeure radicalement un réalisme ? L'idée d'ailleurs de la domination du réalisme (ontologique) dans le champ de la théorie du cinéma peut sembler particulièrement juste en ces temps de «retour à Bazin». Cela amène toute-

fois Bertetto à négliger l'importance d'une tradition théorique, souterraine peut-être, majeure pourtant, qui se trouve elle fondée effectivement dans une réflexion sur l'image plus que sur la fiction : celle de l'art trompeur. L'ouvrage postule et travaille à partir d'une spécificité de l'image « filmique », cinématographique (de fiction), même vis-à-vis des productions médiatiques voisines (pp. 14-19), ainsi que vis-à-vis de la peinture. Pour le théoricien, « dans la tradition occidentale pré-1900, la sémiologie picturale n'implique pas le leurre, car elle est une démarche de composition qui manifeste un rapport différent avec le monde visible » (p. 172). C'est exclure de fait la culturellement importante production de trompe-l'œil, qui fait partie intégrante de la trame culturelle occidentale, et soulève des problèmes passionnants. Pierre Francastel affirmait déjà l'importance de réintroduire le cinéma dans cette histoire de la longue durée qu'est celle de l'*art trompeur*, des illusions d'optique et images à effets visuels singuliers qui circulèrent partout dans la culture populaire de l'occident depuis au moins la Renaissance. L'ouvrage de Laurent Mannoni, Werner Nekes et Marina Warner, *Eyes, Lies and Illusions: The Art of Deception* (Londres, Hayward Gallery, 2004), illustre formidablement combien l'image-leurre, comme jeu ou comme spectre menaçant toute image, précède largement, déborde et encadre le cinéma.

Ces discussions du réalisme ontologique bazinien, ainsi que de l'articulation entre représentation, reproduction, et élaboration sémiotique, ignorent également assez étrangement le travail de Charles S. Peirce, qui n'est presque jamais invoqué, et – surtout – les travaux récents sur Peirce qui problématisent justement la complexité de ces enjeux, notamment ceux de Martin Lefebvre. Un article par exemple comme « Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond » (*Cinémas* vol. 13, n° 1-2, 2002), co-signé avec Marc Furstenau, montre la complexité des relations entre signe et représentation, iconicité et indicialité (et non « indexicalité », si je puis me permettre de souligner à l'occasion les nombreuses

coquilles de traduction qui émaillent malheureusement *le Miroir et le simulacre*), et par là réinstalle la sémiotique peircienne comme théorie de la connaissance, dans laquelle le rapport au réel se trouve de fait impliqué.

Si, en tout cas, il n'y a pas représentation mais configuration, comment « l'image filmique » produit-elle de la signification ? C'est alors à une herméneutique que s'attelle l'ouvrage dans sa seconde partie, par laquelle l'interprétation se trouve présentée comme la bonne position face au film, celle qui permet de dépasser la dichotomie vrai/faux, donnant une place au sujet analyste qui le consacre, au-delà du simple spectateur, comme celui qui, « plus attentif à l'implicite », sait découvrir le secret caché, « latence profonde », « quelque chose de volontairement occulté qui garantit les potentialités du texte » (p. 103). Cette posture subjectiviste, liée à un mode de lecture particulier des films et à un positionnement politique spécifique de l'analyste par rapport à l'œuvre et par rapport aux spectateurs, entraîne ou résulte d'un goût pour certains films : Lynch, Antonioni ou Kubrick, ici encensés avec enthousiasme (*Mulholland Drive* produit une « remise en question générale de l'être et du devenir » où « les catégories fondamentales du monde entrent en crise et sont problématisées, mélangées, juxtaposées dans une réflexion qui produit un nouveau genre d'image éidétique et philosophique », p. 142), plutôt que Godard (« extrêmement indigeste » voire « insupportable » notamment dans sa période « Mao », p. 140) ou Eisenstein (« schématique », « manichéen » et « simplificateur », p. 137).

Le concept de *simulation*, central dans *le Miroir et le simulacre*, constitue manifestement une piste majeure pour la théorie contemporaine du cinéma ou des médias dans le contexte de la dite « révolution numérique ». C'est par exemple également l'une des notions centrales de *The Virtual Life of Film*, livre de David N. Rodowick exactement contemporain de l'édition italienne du *Miroir* (2007), et que Bertetto cite dans son dernier chapitre inédit, intitulé « Le cinéma numérique et la simulation ». L'auteur y oppose les « potentialités

infinies d'innovation» (p. 199) d'un outillage numérique permettant de penser l'image de manière absolument nouvelle par «la liberté structurale des pixels» (p. 188), à une «option réductive» qui est l'imagerie de synthèse basée encore sur la simulation. Pour Bertetto, le processus de numérisation implique «l'éloignement radical du visible de la reproduction d'un objet et l'élimination de tout principe référentiel» (p. 184). Cela fait selon lui basculer radicalement et intégralement l'imagerie numérique, fût-elle «photoréaliste», du côté de la simulation. Il serait d'accord sur ce point avec nombre de théoriciens contemporains (Rodowick par exemple); l'originalité de Bertetto consiste à penser que ce passage à la simulation ne constitue pas une rupture d'un modèle analogique qui serait celui de la reproduction, du réalisme ou de l'indicialité, mais au contraire une continuité, le cinéma étant tout entier depuis le début un art de la simulation. «On pourrait même dire que le numérique manifeste et fait devenir évident ce qui est déjà typique des caractères constitutifs de l'image filmique. Si les images du film sont des copies différentielles de copies différentielles sans original – écrit-il – la connexion présumée avec le monde réel comme objet visible est de fait annulée» (p. 191). Si l'on ne peut contester la dimension de continuité entre cinéma argentique et cinéma numérique du point de vue de la théorie de Bertetto et sur le corpus qui la fonde – le cinéma de fiction dominant –, il faudra tout de même reproblématiser, comme Lefebvre, Tom Gunning et quelques autres ont commencé de le faire, la question d'une spécifique rupture de lien, dans le cas des procédés numériques, entre l'image et le réel. Le fait bien sûr, comme il a déjà été noté, que les photographies de nos passeports soient aujourd'hui numériques laisse penser que ces procédés ne sont ni technologiquement ni culturellement si radicalement coupés de tout principe référentiel que l'on pourrait croire.

Benoît Turquety

Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une Histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2013, 299 p.

Les *Notes pour une histoire générale du cinéma* ont été rédigées par Eisenstein en 1946, 1947 et au début de 1948, dans les derniers mois de sa vie, par conséquent. Directeur du département Cinéma de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des sciences de l'URSS, il avait été chargé de superviser la rédaction d'une *Histoire du cinéma soviétique* en plusieurs volumes; mais dans son esprit ce projet se doubla bientôt d'un autre, celui d'une ambitieuse *Histoire générale du cinéma*, qui s'attacherait en réalité à situer le cinéma dans une sorte d'histoire universelle des arts, des techniques, des sciences. C'est dans cette double perspective que ces notes ont été prises. La mort d'Eisenstein, au début de février 1948, a tout interrompu.

Ce sont donc des brouillons que ces notes, «feuillets inégalement rédigés», couverts, selon les termes de l'un des éditeurs, Naoum Kleiman, d'une «écriture précipitée, quasi “automatique”», jetée parfois sur le papier en différents sens, soulignée, raturée, encadrée (la reproduction de quelques feuillets du manuscrit, par exemple page 82, en donne un aperçu); ils sont rédigés en six langues (russe, mais aussi français, anglais, allemand, espagnol et latin), et comportent des dessins, des images, des coupures de presse; le texte lui-même, éclaté, est aussi, souvent, sibyllin; le nombre et la diversité des références qu'il mobilise sont considérables.

L'édition même des notes soulevait donc une série de difficultés: mise au point du texte, traduction, élaboration d'un appareil critique qui précise, clarifie, renseigne, réalisation d'une indispensable iconographie. Mais il était aussi nécessaire d'éclairer de manière plus complète et plus synthétique cet ensemble foisonnant encore énigmatique, de situer et d'explicitier l'extraordinaire projet qu'il esquisse. Les contributeurs de ce volume s'acquittent parfaitement de ces tâches délicates, dissipent les ombres, combler les manques, offrent enfin au lecteur un volume dont la lecture requiert sans doute un peu d'attention mais ouvre des perspec-